

ARTICLE :

« Le roman d'apprentissage à l'ère de la modernité : Foucault, Pirandello, Aragon et le spectacle du siècle »

Thomas Carrier-Lafleur,

@nahyses, vol. 10, n° 1, 2015, p. 240-274, [En ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1247>].

Pour citer cet article :

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Le roman d'apprentissage à l'ère de la modernité : Foucault, Pirandello, Aragon et le spectacle du siècle », *@nahyses*, vol. 10, n° 1, 2015, p. 240-274, [En ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1247>].

Le roman d'apprentissage à l'ère de la modernité Foucault, Pirandello, Aragon et le spectacle du siècle

Thomas Carrier-Lafleur

Université de Montréal

Certes, nous avons besoin de l'histoire, mais autrement que n'en a besoin l'oisif promeneur dans le jardin de la science, quel que soit le dédain que celui-ci jette, du haut de sa grandeur, sur nos nécessités et nos besoins rudes et sans grâce. Cela signifie que nous avons besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner nonchalamment de la vie et de l'action, ou encore pour enjoliver la vie égoïste et l'action lâche et mauvaise. Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie.

Friedrich Nietzsche,
Considérations inactuelles

Les vrais contemporains sont rares.

Giorgio Agamben,
Qu'est-ce que le contemporain?

À travers ses enquêtes historiques « inactuelles » ou « intempestives », qui prennent la forme d'archéologies et de généalogies, Michel Foucault n'a cessé de mener une entreprise philosophique et historique qui remet en question la disposition des êtres, des mots et des choses représentés dans la table de l'ordre et des discours de notre présent. Contemporain, Foucault l'est dans la mesure où, comme l'écrivain Walter Benjamin dans son dernier texte à propos du personnage conceptuel de l'« historien matérialiste » (Benjamin lui-même, en premier lieu), il « se donne pour tâche de broser l'histoire à rebrousse-poil » (p. 433), ce qui a pour effet de créer « une constellation suturée de tensions » (p. 441), en opposition avec la surface toute lisse et polie de l'Ordre. Or, cette contemporanéité n'est pas essentiellement de nature temporelle. Être *contemporain*, l'être avec force et hardiesse, signifie davantage que d'être le témoin historique fortuit d'un certain état des mots et des choses. La contemporanéité¹ ne se limite pas à une adéquation historique fortuite et insignifiante avec le présent; sinon, nous serions tous par défaut des contemporains. Non, la contemporanéité doit être autre chose qu'une accidentelle concordance temporelle avec le présent. Il s'agit plutôt d'un *mode* – d'existence, de perception et de communication – qui se traduit par la formation d'un *regard*, puis par la problématisation et la reduplication de celui-ci à même une œuvre qui, précisément, vise à « faire éclater le continuum de l'histoire » (Benjamin, p. 440). En revanche, cela

¹ Voir les projets complémentaires d'Alain Badiou (2005) et de Giorgio Agamben (2008). Dans un cas comme dans l'autre, ces deux travaux issus de séminaires s'interrogent sur les entreprises « contemporaines » et « inactuelles » de Nietzsche, de Benjamin et de Foucault. Il est également à noter que le travail d'un historien de l'art comme Georges Didi-Huberman (2000) constitue aussi la continuation de ces enjeux.

ne revient pas à mettre de côté l'histoire *elle-même* – en tant que discipline, pratique ou regard –, mais bien à trouver les moyens pour faire en sorte que l'histoire effectue la reprise d'elle-même, pour qu'elle nous livre sa face cachée à même un choc.

C'est à l'examen de ce regard qu'aimerait se consacrer le présent article, d'abord en continuant notre exploration de la philosophie foucauldienne, pour ensuite traverser du côté de la littérature afin de nous intéresser à la remédiation romanesque de la problématique de la contemporanéité. Cette investigation se fera avec deux études de cas : celle du roman *On tourne*² (1915) de Pirandello et celle de la première œuvre de fiction d'Aragon, *Anicet ou la Panorama, roman*³ (1921). Nous tenterons d'utiliser ces œuvres phares de la modernité littéraire du vingtième siècle encore naissant non pas seulement à titre d'illustrations des questions philosophiques posées par l'archéologie de Foucault, mais aussi à titre de problématisations nouvelles – opposées, mais complémentaires – portant un regard différent sur un enjeu qui n'a pas fini de nous être *contemporain*. Si d'un côté *Anicet* vise une forme de synthèse ludique des attractions de la « beauté

² *On tourne* (parfois sous-titré *Les Cahiers de Séraphin Gubbio, opérateur*) : l'édition utilisée ici est une édition illustrée hors commerce, dont la pagination diffère légèrement d'avec l'édition de 1954. Les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle *OT* suivi du numéro de page. Pour une édition critique de ce texte encore méconnu du public français, voir sa traduction anglaise : Luigi Pirandello, *Shoot! The Notebook of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator* (2005 [1926]). Sur ce roman, voir les articles de Fabio Andreazza (2006), de Frank Nulf (1970-1971), de Beate Ochsner (2008) et d'Alessandro Vettori (1998).

³ Les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle *AP* suivi du numéro de page. Sur *Anicet*, voir Adrien Cavallaro (2014) et Philippe Forest (1994).

moderne » qui, par son hétérogénéité, devient critique, *On tourne*, de l'autre côté, tente de poser un diagnostic pluriel à partir d'une série de jeux formels et de considérations théoriques sur l'homme et la technique à l'ère de la modernité.

Was ist Aufklärung? ou la contemporanéité retrouvée

La question de la contemporanéité en tant que mode et que regard est précisément celle que Foucault aborde dans le texte tardif « Qu'est-ce que les Lumières », qui, au-delà du commentaire au texte éponyme de Kant qui en constitue bien le premier matériau de réflexion, peut se lire tel un commentaire sur l'ensemble de la démarche archéologique du philosophe-historien critique de son siècle. Ce que Foucault écrit de Kant et de son « *Was ist Aufklärung?* » peut donc tout à fait se rapporter à *sa propre entreprise*, située au seuil de l'histoire et de la critique, seuil que lui permet la philosophie archéologique entreprise au moins depuis *Histoire de la folie à l'âge classique* et même avant avec plusieurs « dits et écrits », dont la plupart portent d'ailleurs sur des œuvres littéraires (on y revient dans un instant) :

L'hypothèse que je voudrais avancer, c'est que ce petit texte se trouve en quelque sorte à la charnière de la réflexion critique et de la réflexion sur l'histoire. C'est une réflexion de Kant sur l'actualité de son entreprise. Sans doute ce n'est pas la première fois qu'un philosophe lie ainsi, de façon étroite et de l'intérieur, la signification de son œuvre par rapport à la connaissance, une réflexion sur l'histoire et une analyse particulière du moment singulier où il écrit et à cause duquel il écrit. La réflexion sur « aujourd'hui » comme différence dans l'histoire et comme motif pour une tâche philosophique particulière me paraît être la nouveauté de ce texte. (*QL*, p. 568)

La suite est d'autant plus importante qu'elle souligne également notre propre *commencement* : « Et, en l'envisageant ainsi, il me semble que l'on peut y reconnaître un point de départ : l'esquisse de ce qu'on pourrait appeler *l'attitude de la modernité* » (nous soulignons). La modernité, c'est-à-dire la contemporanéité, n'est donc pas une période, mais une « attitude » : une posture face au présent, une manière d'être dans le monde qui n'est pas donnée d'emblée, mais qui, au contraire, incarne précisément qu'il faut arriver à produire pour soi-même et à reproduire pour les autres.

Caractéristique d'une certaine force de la modernité telle que Foucault la voit dans le texte miroir qu'est « *Was ist Aufklärung?* », cette position ambivalente entre la critique et l'histoire est ensuite retrouvée dans la critique d'art baudelairienne, et particulièrement avec l'essai « Le Peintre de la vie moderne » (1863), qui, bien involontairement sans doute, vient près d'un siècle plus tard donner chair aux ébauches kantienne de 1784. L'exemple de Baudelaire « est presque nécessaire » (*QL*, p. 568), avance Foucault, « puisque c'est chez lui qu'on reconnaît en général l'une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIX^e siècle ». Or, et là est la nuance, cette conscience ne se caractérise pas par une adéquation totale et aveugle envers les valeurs modernes dont l'essai serait le naïf porte-parole. Rédoublant à la fois la technique de Constantin Guys et celle de l'appareil photographique, prônant également l'élection d'un dessinateur à titre d'artiste des temps modernes de la révolution mécanique, le texte de Baudelaire, exemple presque nécessaire de la posture moderne, montre bien la dimension paradoxale et bipolaire de cette dernière.

Par conséquent, la modernité en tant qu'*attitude* ou en tant que *regard* est loin d'être une formule magique qui ouvrirait toutes grandes les portes de l'Histoire. Cette attitude ou ce regard représente justement une *hésitation* de la modernité-contemporanéité. C'est précisément cet écart, cette marge intérieure que Foucault est allé chercher dans le texte de Baudelaire : « je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de la modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de "contre-modernité" » (*QL*, p. 568). Le choix du « Peintre » baudelairien comme texte venant compléter l'« *Aufklärung* » de Kant se comprend en grande partie par le fait que ce jeu entre modernité et contre-modernité est *intrinsèque* à l'essai philosophique de 1863, au même titre qu'il est également constitutif de l'œuvre poétique des *Fleurs du mal*, visant à transmuter la boue en or, et vice versa : « la modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole » (*QL*, p. 570). Véritable contemporain menant en parallèle une entreprise critique et une entreprise historique, Baudelaire a su introduire la *question du présent* – rapport intempestif entre l'actuel et l'inactuel – à même la critique d'art et la poésie modernes, de même que Kant avait pu le faire pour la réflexion philosophique, de même aussi que Foucault, à un degré extrême d'engagement, le fera pour la pensée archéologique, à laquelle il a su apposer sa signature. La posture moderne ne peut donc que voir le jour à même son double inversé, celui de l'antimodernité. À la suite de Kant, le moderne-antimoderne Baudelaire (voir Compagnon, 2005), moderne presque *malgré lui*, est un atout précieux pour le philosophe-archéologue faisant le point sur ses « enquêtes historico-critiques » permettant une « ontologie critique et historique de nous-mêmes » (*QL*, p. 575),

car le poète répond à l'exigence que s'est donnée Foucault de « retourner » la question critique en question positive, retournement qui est le leitmotiv du « Peintre de la vie moderne ». Surtout, Baudelaire est un allié *naturel* pour l'auteur des *Mots et les choses*, pour qui la littérature est ce qui, d'un seul élan, vient contester et rendre possible la démarche archéologico-généalogique.

En fait, la littérature – et particulièrement la littérature moderne – est ce qui, dans l'édifice foucaldien de l'ordre et du savoir, n'a jamais cessé de poser à *contretemps* la question du présent et celle d'articuler les résistances de la contemporanéité⁴. « De plus en plus, la littérature apparaît comme ce qui doit être pensé », lit-on dans l'ouvrage (2011 [1966], p. 59) le plus célèbre, le plus controversé et sans doute le plus riche du philosophe. Ainsi, par sa valeur de « contre-discours », la littérature préfigurait déjà dans l'archéologie foucaldienne le rôle que le philosophe donnera aux tentatives conjointes de Kant et de Baudelaire, celle de penser le paradoxe du présent dans toute son actualité. La paradoxale contemporanéité de la littérature moderne – telle qu'elle a vu le jour dans la démesure des romans de Sade avant de se réinvestir d'une valeur réflexive dans la poésie critique de Mallarmé, pour finalement trouver sa voix avec les entreprises singulières de Roussel, d'Artaud, de Blanchot et de Bataille (pour n'en rester qu'aux auteurs « de prédilection » du philosophe-archéologue) – vient du langage littéraire, qui ne s'ajoute pas et ne répond pas à l'ordre des discours constitutifs d'une épistémè. Alors qu'à l'âge

⁴ Pour poser la question de la littérature dans l'archéologie foucaldienne, voir Jean-François Favreau (2012), Frances Fortier (1997), Pierre Macherey (2009) et Philippe Sabot (2014 [2006]).

classique, le langage était « un espace d'analyse sur lequel le temps et le savoir des hommes déroulent leurs parcours » (Foucault, 2011 [1966], p.125), comme nous le montrent les exemples d'« étymologie abusive » propre à ce grand siècle, à l'âge moderne la découverte de l'être vif du langage fait apparaître « l'écriture littéraire comme champ d'exercice d'une *critique* de notre expérience historique caractérisée comme expérience anthropologique » (Sabot, 2003, p.21; l'auteur souligne). C'est ainsi que la littérature du présent de l'archéologue – celle du vingtième siècle, et particulièrement celle de sa première moitié – rend possible l'attitude moderne-antimoderne nécessaire à l'enquête épistémique visant l'ordre des mots et des choses. Elle est à la fois *expérience* et *produit* de cette contemporanéité.

Écoutons une autre fois Foucault, qui dès 1966 (et même avant) répond – sous la forme d'une énigme – aux questions inactuelles parce que *trop actuelles* qu'il pose à nouveau en 1984 par le biais de Kant et Baudelaire :

la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler (le goût, le plaisir, le naturel, le vrai), et elle fait naître dans son propre espace tout ce qui peut en assurer la dénégation ludique (le scandaleux, le laid, l'impossible); elle rompt avec toute définition de « genres » comme formes ajustées à un ordre de représentations qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine – singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle –, vers le simple acte d'écrire. Au

moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être. (2011 [1966], p. 313)

Deux années plus tôt, lors d'une conférence essentielle pour quiconque s'intéresse à la pensée foucauldienne de la littérature, le philosophe en voie de construire son projet archéologique de 1966 résumera par avance cette idée dont on vient de citer le développement byzantin : « la littérature en elle-même, c'est une distance creusée à l'intérieur du langage, [...] une sorte de vibration sur place » (Foucault, 2013, p. 81). Ainsi, la littérature moderne est, pour l'archéologue critique du présent et du passé, un *effort contradictoire de contemporanéité*. Contradictoire, elle l'est dans la mesure où son entreprise de diagnostic du mal du présent se fonde à même cet écart atopique, atemporel et asignifiant qui la caractérise, ce rapport au langage tout fait de répétition et de blancheur. En se créant une marge intérieure au sein de la table de l'ordre, la littérature de l'épistémè moderne peut expérimenter les limites des différents discours et des diverses réalités qu'elle est à même de remédier par son utilisation singulière du langage comme vecteur de contemporanéité. Les pages qui suivront tenteront de voir en quoi les discours de Pirandello et d'Aragon sont deux manifestations privilégiées de cet effort contradictoire où la littérature arrive à parler du monde moderne à même son « enlabyrinthement » (Foucault, 1963, p. 204), à l'éclairer à partir de ses ombres. Cette contradiction se reflète à la fois dans la forme, dans la structure et les thématiques des œuvres desquelles nous tenterons maintenant de faire l'introduction.

On tourne ou la fragmentation des identités

Lorsqu'il publie *On tourne* en 1915 en six livraisons de feuillets pour la revue littéraire et culturelle *Nuova Antologia* (pour laquelle il signe des textes de tous ordres depuis plus de dix ans), avant d'en faire l'édition livresque dix ans plus tard, Pirandello est loin d'en être à ses premières armes en matière d'écriture, lui qui a déjà construit une œuvre qui s'aventure également vers l'essai, la poésie, la nouvelle, l'écriture de scénario et, bien entendu, vers le théâtre. Par son audace formelle et par l'ampleur du diagnostic qu'il porte sur la société, la technique et le vivre-ensemble, *On tourne* doit figurer au haut de la liste des grands romans oubliés de la modernité, sans doute éclipsé par le succès non prévu et international de *Six Personnages en quête d'auteur*, qui allait également être le signe d'une *vita nuova* pour l'écrivain. Aujourd'hui, ce pénultième roman de notre auteur est, lentement mais sûrement, en train de conquérir une place aux côtés des piliers de l'art romanesque moderne, grâce à l'intérêt de plus en plus grand que portent les études littéraires sur les médiations techniques qui peuplent les textes de fictions, et également avec l'aide de la déhiérarchisation propre à la nouvelle histoire du cinéma, qui cherche à faire l'archéologie élargie du média en accordant une place sans précédent aux dispositifs voisins de l'appareil cinématographique, mais aussi à la présence et au rôle de l'imaginaire cinématographique dans les autres médias, en particulier dans les œuvres de fiction⁵. Comme l'écrit Tom

⁵ Sur le sujet de cette nouvelle histoire du cinéma, voir entre autres les travaux de François Albera, d'André Gaudreault et de Tom Gunning, et en particulier l'ouvrage collectif, dirigé par Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (1989), qui a donné le ton à cette conscience réflexive. Pour une récente publication qui fait le bilan de presque trente années de recherche sur

Gunning dans l'introduction qu'il donne à la version anglaise de *On tourne* (« *The Diva, the Tiger and the Three-Legged Spider* »), s'il a fallu attendre le cinéma moderne pour entrer dans le mode de la réflexivité, la littérature, dès 1915, propose une réflexion sur la conscience du cinéma comme vecteur et comme symptôme de la modernité, réflexion dont ne peut se priver une nouvelle histoire du média, une histoire *épistémique*. C'est également cette réflexivité, ce rapport distant et complexe à soi qui caractérise la poétique pirandellienne dans son ensemble, qui, comme l'écrit très bien Beate Ochsner, se traduit par une « fragmentation médiatique du sujet » et par le « devenir-médium du protagoniste » (2008, p. 3), ici Séraphin Gubbio, opérateur de cinéma.

On tourne exemplifie également avant la lettre les considérations de Benjamin – qui utilisera aussi le roman de Pirandello pour son article le plus important, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935) – sur le « concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps » (2000, p. 440), présent qui est celui de la révolution cinématographique des images, de la pensée et de l'être au monde. L'opérateur Gubbio est ainsi un protagoniste majeur pour l'archéologie romanesque de la modernité, car l'acuité de son regard n'a d'égal que l'incommensurabilité de son inaction. La lecture des premières lignes de ses « carnets » ou de ses « notes », dont *On tourne* constitue la somme romanesque, donne déjà une bonne idée de ce personnage-narrateur porteur d'un regard archéologique sur son présent :

le sujet grâce à un regard porté sur les nouvelles réalités du dispositif, voir André Gaudreault et Philippe Marion (2013).

J'étudie l'homme sans ses préoccupations les plus ordinaires, afin de voir si je réussirai à découvrir chez les autres ce qui me manque, à moi, dans tout ce que je fais : la certitude qu'ils comprennent ce qu'ils font.

Tout d'abord, il me semble que beaucoup la possèdent, cette certitude, à en juger d'après la manière dont ils se regardent et se saluent, en courant de-ci, de-là, selon leurs affaires ou leurs caprices. Mais par la suite, si je fixe sur eux mon regard attentif, les voilà qui s'assombrissent. Certains même se perdent en une perplexité si inquiète que, si j'avais le malheur de continuer à les fixer, il s'en faudrait de peu qu'ils ne m'injurient ou ne se jettent sur moi.

Non, inutile, restez tranquilles. Une seule chose me suffit, Messieurs : savoir que le peu que les conditions habituelles de votre vie vous permettent petit à petit de déterminer n'est pas, pour vous non plus, clair et certain. Il y a un « au-delà » en tout. Mais dès que cet « au-delà » passe dans les yeux d'un oisif comme moi, qui se met à vous observer, vous voilà perdus, troublés, ou irrités. (OT, p. 13-14)

L'ouverture des carnets ne nous livre pas encore la raison de ce paradoxal immobilisme qui caractérise le personnage pirandellien, qui n'est autre que sa profession d'opérateur, que l'on ne découvrira que quelques pages plus loin. Et comme Gubbio l'expliquera en détail dans la suite de ses réflexions, la qualité première d'un opérateur de cinéma en tant qu'*homme à la manivelle* est précisément son impassibilité. Peu importe ce qui se passe devant l'objectif de l'appareil, l'opérateur se contente, machinalement, d'effectuer le même geste, celui de tourner la manivelle à la bonne vitesse afin que la lumière entre dans l'ombre de la caméra – son « ventre » – et vienne s'imprimer sur la pellicule dont son intérieur est plein. Homme sans certitude, homme sans volonté, homme sans corps, bref, homme sans « qualités », Gubbio est pourtant doté d'un talent extraordinaire qui vient faire le contrepoint de ses différents

troubles : celui d'opérer un usage transcendant du regard et de l'entendement qui lui permet, comme nous le montre cette dernière citation, de regarder l'ombre qui se cache à même la lumière : « si je fixe sur eux mon regard, les voilà qui s'assombrissent », dit-il de ses « contemporains ». Aphasique, neurasthénique, éternel épuisé, Gubbio est ainsi à l'image de cette « vibration sur place » constitutive de l'espace littéraire dont parle Foucault. Sa fonction d'opérateur le positionne dans le non-lieu, la blancheur ou la marge propre à la littérature, d'où, justement, l'importance de l'*écriture en train de faire* des carnets dans *On tourne*, roman d'apprentissage riche d'un diagnostic social dont le lecteur doit effeuiller les différentes notes biographiques.

« La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme » (p. 11), affirme Agamben en ouverture de son séminaire, reprenant au passage une grande part des réflexions de Foucault faisant le point sur ses enquêtes historico-critiques dans « Qu'est-ce que les Lumières? » Pour Gubbio, le présent n'est pas quelque chose qui *va de soi*, mais plutôt un mystère qu'il est urgent de questionner, même si cette urgence nous détourne de toute forme d'action et nous place en rapport de déphasage avec les autres. Cette relation avec son temps fait de notre héros un contemporain du spectacle cinématographique de son siècle, dont les carnets de son expérience d'opérateur relatent les complexités à coup de digressions et d'enchevêtrements narratifs. L'action physique est remplacée chez lui par la *construction littéraire*, celle de ses différents carnets entrecroisés que nous parcourons telles les images

tourbillonnantes d'un kaléidoscope, métaphore privilégiée du tourbillon de la modernité dont *On tourne* est à la fois le compte rendu et la mise en scène. « Je continue à étudier, parce que c'est peut-être là ma plus grande passion » (*OT*, p. 62). Mais le prix à payer pour satisfaire une telle passion est celui de l'inaction sociale et psychologique. Gubbio est un personnage romanesque moderne, dans la droite ligne du « M. G. » de Baudelaire dans « Le Peintre de la vie moderne » ou encore du héros-narrateur de *À la recherche du temps perdu*, en cela qu'il est caractérisé par un *creux* que le texte, sous le prétexte d'un récit d'apprentissage d'une vocation, nous livre telle une énigme réflexive : « "On tourne" est mon surnom » (*OT*, p. 83).

Roman d'apprentissage, *On tourne* l'est doublement. D'abord parce que la vie de son personnage « éponyme » nous est racontée de manière elliptique à travers une série d'expériences clefs qui sont comme autant de seuils devant lesquels hésitera le futur opérateur de cinéma en quête d'une vocation existentielle : études passionnées, vie idyllique à l'oasis de paix qu'est la *Casa dei nonni*, idéaux artistiques de plus en plus mis de côté, expérience de la pauvreté dans un asile de nuit, déambulations urbaines, rencontres symboliques avec un philosophe cynique et un musicien ivrogne, découverte aléatoire de la profession d'opérateur jusque-là inconnue, jeux de coulisse où tous les intervenants de la maison de production cinématographique dévoilent peu à peu leur vrai visage, celui que la caméra ne peut pas capter, car le vrai drame a lieu *derrière* l'appareil. Or, ces « illusions perdues » ne sont pas exposées de manière réaliste et encore moins avec une intention de commentaire explicitement social ou anthropologique. Elles sont plutôt narrées sporadiquement à travers les carnets de Gubbio comme une série d'expériences extatiques dont la vérité ne

réside ni dans la lettre ni dans l'esprit, mais dans l'impossible maillage de cet « au-delà » dont elles ne sont que la manifestation tangible, pourtant éminemment fragmentaire. « Dans quel monde étais-je ? » (*OT*, p. 248), se demande souvent Gubbio, pour qui la révélation cinématographique de l'image mécanique est un vecteur non pas de certitude, mais bien de doute. À travers l'exposition de ces fragments d'une vie qui n'a rien de symbolique et d'exemplaire, le roman de la modernité s'épluche en notes et en carnets, se retourne sur lui-même et se donne comme un éternel roman à faire. La généalogie d'un personnage contemporain se fait aussi archéologie d'un roman circulaire mais non schématisable qui augmente son mystère tout en se donnant en spectacle.

La circularité réflexive des carnets « archéologiques » du roman en train de se faire est ainsi à l'image du processus qui transforme le personnage romanesque en dispositif technique et conceptuel. « Je vais chez le magasinier me munir de pellicule vierge, et je prépare le repas de ma petite machine. Je prends aussitôt, dès que je l'ai en mains, mon masque d'impassibilité. Bien mieux : je n'existe plus. C'est "elle" qui marche, maintenant, avec mes jambes. De la tête aux pieds je suis sa chose : je fais partie de son mécanisme. Ma tête est là, dans la machine, et je la porte à ma main » (*OT*, p. 88-89). Ou encore, écrit-il sur les acteurs : « Et celui qui les dépouille de leur réalité et la donne en pâture à la machine, celui qui fait de leur corps une ombre, qui est-ce ? C'est moi, Gubbio » (*OT*, p. 106-107). Alors que le roman raconte l'identification métonymique de plus en plus complète de Gubbio avec sa caméra, le texte gagne en expansion et étend sa toile. Au mouvement centripète du personnage-machine répond le mouvement centrifuge d'une écriture hybride – mi-biographique et mi-romanesque – qui se renouvelle en se

fragmentant. On assiste donc au renversement de la négation de l'existence par la création du regard contemporain qui expérimente les limites des divers « tourbillons » (« le tourbillon de la vie » [OT, p. 116], « cette étrange danse macabre » [OT, p. 121], « le tourbillon d'une passion » [OT, p. 179], « le tourbillon de la folie » [OT, p. 192], etc.) qui ont donné forme à la modernité, un regard proprement *textuel* qui vient souligner la dimension essentiellement littéraire de la contemporanéité.

Indifférent aux attraits apparents de la nouveauté, le personnage automate peut se promener à sa guise dans les circuits du monde contemporain et ensuite nous en livrer le récit à partir d'un certain nombre de coups de sonde explorant cet au-delà qui « passe dans les yeux » : « je regarde tout, à présent, y compris moi-même, comme de loin » (OT, p. 52). À la fois homme et machine, main et cerveau, Gubbio se donne à lire comme un véritable *personnage frontière*. Il n'est pas plus dedans que dehors, n'a pas plus d'intérieur que d'extérieur. Sa présence est à la fois actuelle et virtuelle, idéale sans être abstraite. « On doit échapper à l'alternative du dehors et du dedans : il faut être aux frontières » (QL, p. 574), dit Foucault du personnage baudelairien du Contemporain. Il y a là matière pour une filiation avec le personnage expérimental de Pirandello, qui lui aussi oscille entre bourreau et victime de sa contemporanéité, au même titre, comme le remarque aussi Ochsner dans son commentaire, que la représentation du cinéma dans *On tourne* hésite entre le cinéma en tant qu'image de la tragédie moderne et le cinéma en tant que vecteur de cette même tragédie. La contemporanéité n'est pas une posture confortable, car elle se construit d'un réseau de tensions non résolues, un tout hétérogène qui ne peut se cristalliser. Gubbio est ainsi le personnage réflexif d'un texte qui se construit par jeux baroques de miroirs déformants :

l'aliénation de l'actrice la Nestoroff, devenue possédée devant la caméra, est à l'image de Gubbio derrière l'appareil, l'histoire des coulisses de la Kosmograph reprend celle des mélodrames que tourne la maison de production, la fin du récit où Gubbio assiste à un spectacle d'horreur pour ensuite réellement devenir aphasique vient actualiser les premières pages du texte où cette condition était suggérée symboliquement. Le roman permet ce télescopage sur place que demande la posture contemporaine, ce qui produit une série de renvois, de dédoublements et de mises en abyme à laquelle répond la série des fragmentations du regard, du personnage, du récit et du texte en tant que support unifiant.

Contemporain, Gubbio l'opérateur l'est finalement car, de manière par ailleurs inexplicable, il s'est donné pour tâche de « neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, qui n'est pas pour autant séparable de sa clarté » (Agamben, 2008, p. 21). Un passage de *On tourne* est tout désigné pour faire comprendre la mise en œuvre de cette idée, passage qui peut également se lire comme un commentaire réflexif sur le projet romanesque de Pirandello avec ce texte de 1915. Gubbio, avec son ami le philosophe Simon Pau – une espèce de Socrate de la Rome du début du siècle –, déambule dans la cité à la recherche des ténèbres de la soi-disant lumineuse modernité. Le philosophe et le contemporain cherchent les marges, les seuils et les limites dans lesquels les tensions sont les plus palpables. Dans cette nuit de la modernité, Gubbio et Simon Pau rencontrent signor Césarino, vieil homme tout droit débarqué d'un autre temps qui leur sert une leçon archéologique sur l'ombre et la lumière :

Continuez, reprit Simon Pau, tourné vers le vieillard, continuez signor Césarino votre éloge des lampes à huile à trois becs, je vous en prie.

– Il ne s'agit pas d'éloge! s'écria signor Césarino. Vous vous obstinez à dire que j'en fais l'éloge. Je dis qu'elles sont d'une autre génération, voilà tout.

– Et ce n'est pas un éloge?

– Mais non, je dis que tout se compense à la fin : c'est une idée à moi. Je voyais tant de choses dans l'obscurité de ces lumières-là, que les autres ne voient peut-être pas, maintenant, avec leurs lampes électriques. Mais, en compensation, avec ces lampes-là ils voient d'autres choses que, moi, je n'arrive pas à voir. Car quatre générations de lumières, quatre, mon cher professeur, l'huile, le pétrole, le gaz, l'électricité, en soixante ans, eh... eh... eh... c'est trop, vous savez? cela gêne la vue, et la tête; la tête aussi; un peu. (OT, p. 134-135)

Dans le récit réflexif et archéologique de *On tourne*, le cinéma tient le rôle privilégié de « nouvelle lampe », dont Gubbio l'opérateur-machine pèse la contemporanéité, c'est-à-dire le « faisceau de ténèbres » (Agamben, 2008, p. 22). Archéologique, *On tourne* l'est, somme toute, car dans ce récit, sous forme de labyrinthe, viennent se perdre les différents médias, discours et effets médiatiques propres à la modernité, dont Pirandello, malgré ses résistances, a bien vu que le cinéma était en train de devenir le paradigme. Par cette araignée à trois pattes qu'est la caméra sur son trépied, le roman du cinéma tisse sa toile : une archéologie des seuils où le regard remplace l'action.

Anicet ou la multiplication des clefs

Cette première fiction aragonienne peut être lue comme voisine de *On tourne* dans la mesure où ce sont là deux textes qui, d'un

seul élan, problématisent la forme du roman, la poétique du récit d'apprentissage et la posture d'un personnage contemporain pris dans le réseau de la modernité qui chante ses mérites tout en livrant sa face cachée. Écrit entre 1918 et 1920, *Anicet ou le Panorama, roman* est un récit qui jouit d'une multiplication de clefs interprétatives, d'abord celles des différentes postures modernes que découvrira le héros éponyme du roman, mais aussi celles laissées après coup par Aragon lui-même, qui ne rédigea pas moins de cinq préfaces différentes pour sa première fiction : « Clé d'*Anicet* », « *Anicet* 1923 », « Clef d'*Anicet* et critique de moi-même », « Écrit dans les marges d'*Anicet* » ainsi qu'un « Avant-lire » de 1964, qui vient corriger certaines des clefs antérieures. C'est généralement cette préface tardive qui est choisie pour ouvrir le récit dans ses éditions récentes, dont celle que nous utilisons, car elle fait la somme de toutes les autres. Par exemple, sur la clef de 1930, on peut lire : « Je ne relis pas celle-ci sans stupeur : c'est un véritable tissu de mensonges, dont les uns s'expliquent par la confusion de mémoire, et sont les autres [*sic*] délibérés. Voici l'occasion de m'en expliquer, bien que ce texte soit demeuré secret, mais un jour ou l'autre on s'en servira pour écrire la petite histoire. Mieux vaut rétablir la vérité. » (*AP*, p. 9) Or, dans ces phrases en apparence anodines, Aragon reproduit à quarante années d'intervalle la logique qui est celle de son premier roman : celle d'une recherche de la vérité qui passe par une systématisation aussi irrationnelle que fictionnelle de l'histoire et de ses mythes. Aragon se place dans les marges de son propre récit pour en faire ressortir le grain véridique à grand renfort d'images associatives, au même titre que le personnage d'*Anicet*, alter ego poétique de l'auteur (« *Anicet* n'était qu'un masque transparent à moi-même » [*AP*, p. 12]), est

pris dans l'engrenage d'un système de chocs et de rencontres qui a pour but de récrire l'histoire de la modernité poétique en en réfractant les mythes, les figures et les lois. Ainsi se comprend davantage la citation de Tristan Tzara placée en exergue d'*Anicet*, à laquelle le roman répond tel un miroir fracturé : « L'absence de système est encore un système, mais le plus sympathique. » À l'opposé de l'absence de système, *Anicet* propose la multiplication ludique des clefs, des regards, des postures et des modes de lecture. « C'est en mars 1919 que j'ai dû montrer à Gide les quatre premiers chapitres de ce roman, où le mot *roman* intégré au titre par la consonance avec le mot *panorama* constitue un défi aux conceptions mêmes de mes plus proches amis de ce temps. » (AP, p.13-14; l'auteur souligne), c'est-à-dire au mouvement Dada, dont Tzara est l'un des principaux représentants. Par sa qualité ostentatoire de roman – et plus encore de roman qui s'amuse à mimer les codes du roman d'apprentissage « classique » –, *Anicet* est un récit qui prend son rapport au présent à rebrousse-poil, en s'inscrivant par un « goût provocatoire du baroque » (AP, p. 11) dans un milieu de tensions dont il est en quelque sorte le corps étranger, l'observateur lointain qui, paradoxalement, s'est retrouvé en plein cœur du système de la modernité et dont la présence sera vite dénoncée. La position d'Aragon-*Anicet* en tant qu'arpenteur de la beauté moderne, pris dans les milieux Dada et surréalistes desquels il se sent déphasé, nous ramène au paradoxal « M. G. » de Baudelaire, peintre anachronique de la vie moderne dans ce qu'elle a d'atemporel.

« Pour Baudelaire, la modernité n'est pas simplement forme de rapport au présent; c'est aussi un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même. L'attitude volontaire de modernité est liée à un ascétisme indispensable. Être moderne, ce n'est pas

s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux des moments qui passent; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le "dandysme" » (*QL*, p. 570). Cet idéal ascétique est exploité dans *Anicet*, roman pourtant paradoxalement foisonnant, à travers le parcours d'un jeune poète non initié à la beauté moderne, personnifiée par « la fugitive Mirabelle » (*AP*, p. 88), aussi appelée « Mire », dont notre héros finira par devenir la victime. La revendication de la forme roman à l'ère des écoles antiromanesques est une autre manifestation de l'ascétisme retrouvé dont fait preuve Aragon avec cette surprenante première fiction. « Notre association est anonyme, dit quelqu'un, et sa force réside en son anonymat. Le monde sent obscurément qu'elle existe, mais n'ayant pas de vocable pour la cataloguer, n'a aucune prise sur elle et n'est jamais rassuré à son sujet. L'histoire des récentes écoles littéraires nous a appris à nous défier des étiquettes » (*AP*, p. 89), lira-t-on plus loin dans ce récit codé et ludique qui revendique le simple statut de « roman » à titre d'acte de résistance contre les séductions trop faciles et trop évidentes de la beauté moderne. Grâce à la construction d'un protagoniste dandy et contemporain – « en bon fils de [s]on siècle (*AP*, p. 44) –, *Anicet* représente bien l'improbable mise en valeur de la « beauté moderne » à même une œuvre qui, pour se purger, va à contre-courant des réalisations de l'avant-garde d'alors, ce qui nous rappelle que le vrai chant de la beauté moderne doit être aussi un peu antimoderne.

À l'opposé du flâneur se trouve donc le dandy, dont la modernité littéraire multiplie les variantes. À travers une « élaboration ascétique de soi » (*QL*, p. 571) qui ne peut prendre forme que dans la marge atopique de l'art, c'est lui qui aura pour

tâche d'observer les ténébreuses lumières de son siècle et d'en accepter le rôle de contemporain. *Anicet* est de ce fait une œuvre particulièrement riche pour la remédiation littéraire de la question philosophique du présent, puisque Aragon a su doubler l'idéal ascétique qui mène son premier projet romanesque avec la naïveté ostentatoire de son personnage de jeune dandy – un nouveau Candide – qui, de son château de Thunder-ten-tronckh, arrive tout droit dans les Passages parisiens incarnant autant de pièges de ce meilleur des mondes possibles que nous offre la vie de bohème des poètes qui finiront notaires ou chefs d'écoles... « La "contemporanéité" n'intervient photographiquement qu'à la manière d'un négatif » (*AP*, p. 18), écrira lui-même Aragon dans l'ultime clef d'*Anicet*. Le roman en vient à mixer découverte candide et héroïsation ironique des fleurs de la modernité, grâce à une série de jeux ludiques qui tracent le mystérieux sourire d'un parcours existentiel à valeur d'impossible synthèse. Par le jeu des clefs, Aragon encourage l'enlabyrinthement d'un texte qui, pourtant, se veut déjà symbolique et relativement codé, ce qui a pour effet de créer une surenchère généralisée, à commencer par la surenchère proprement générique. En effet, *Anicet* est tout à la fois roman d'apprentissage, conte philosophique, littérature panoramique et roman policier, sans pour autant se réduire à l'un d'entre eux et tout en introduisant nombre de variantes à même chacun de ces genres textuels.

Cette remise en question des conventions – celles des écoles et des genres, mais aussi celle de la vie moderne en général – est d'emblée formulée avec les premières lignes du récit. Le « noumène » de cette ouverture est la transformation de l'*a priori* de la connaissance en séries d'expériences existentielles et formelles, dont la qualité exploratoire possède aussi une note contestataire qui se fera de plus en plus entendre :

Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie. Il s'y tenait dur comme fer et y conformait sa conduite. Il en résultait quelques bizarreries qui n'alarmèrent guère sa famille jusqu'au jour où il se porta sur la voie publique à des extrémités peu décentes : on comprit alors qu'il était poète, révélation qui tout d'abord l'étonna, mais qu'il accepta bonnement, par modestie, dans la persuasion de ne pouvoir lui-même en trancher aussi bien qu'autrui. Ses parents, sans doute, se rangèrent à l'avis universel puisqu'ils firent ce que tous les parents de poètes font : ils l'appelèrent fils ingrat et lui enjoignirent de voyager. (AP, p. 23)

Le roman d'apprentissage de la vie poétique parodie un certain langage philosophique, et par là même le genre du conte philosophique, dont il représente une variante contemporaine, au même titre, par exemple, que *La Métamorphose* (1915). Mais le roman ne va pas pour autant se faire le récit de ces différentes aventures. Il préférera se placer au seuil d'une rencontre qui viendra en faire la reprise et leur donner un sens. C'est à cette rencontre, la première d'une longue série, que se consacre le premier chapitre d'*Anicet*, qui a pour titre « Arthur ». Cet homme d'une quarantaine d'années, que rencontre Anicet dans une auberge de province, est le double à peine masqué de Rimbaud, dont Aragon – qui, lui, avait déjà consacré des écrits théoriques – s'amuse à rectifier les mythes et à corriger les interprétations⁶. Cette première rencontre, où l'ancien poète Arthur apprend au poète en devenir qu'est Anicet le moyen de s'« abstraire du temps et de l'étendue » à partir du « beau jeu de constructions » (AP, p. 29) qu'est Paris, constitue aussi bien le premier discours sur la modernité mis en scène dans *Anicet* que la première fictionnalisation d'un mythe, sans oublier la première clef pour tenter d'ouvrir ce texte qui, à

⁶ Sur cette actualisation du mythe rimbaldien, voir Adrien Cavallaro (2014).

l'instar de la Ville Lumière, est un jeu de constructions où tourbillonnent l'actuel et le virtuel, l'entendement et le délire. Le roman d'apprentissage de la vie poétique moderne se montre, dès le premier bloc de son récit, comme cette table de jeu où viendront se brouiller les règles, les mythes et les clefs.

Si en effet placer le roman panoramique de la modernité sous le signe de Rimbaud à travers son double fictionnel « Arthur », grâce auquel le personnage réflexif d'Anicet trouvera bientôt sa propre voie, représente déjà une intention de positionnement de la part du jeune Aragon, l'actualisation stratégique qu'il fait du mythe de l'auteur des *Illuminations*, répondant entre autres à l'étude que lui avait consacrée Jacques Rivière dans la *NRF*, là où est également publié *Anicet*, montre la volonté du texte de venir *restructurer, resystématiser* les débats et les idées sur les mythes modernes qu'il entend remédialiser pour son propre compte au sein de sa fiction. Ainsi le « récit d'Anicet », deuxième des quinze chapitres qui composent le roman, succède au « récit d'Arthur » (qui lui répondra une nouvelle fois par la suite), alors même que l'actualisation discursive des mythes rimbaldiens est maintenant transformée en actualisation fictionnelle qui en radicalise le principe par un maillage de répétitions et de différenciations. C'est donc au tour de notre jeune héros, devenu narrateur de son existence, de réaliser son propre « jeu de constructions », dont voici un bref moment :

Décor où se complâit ma sensibilité, je te baptise Passage des Cosmoramas. [...] Aux devantures, les inscriptions ne demandent qu'à changer de sens, et si je lis *ici on parle anglais*, l'humble boutique devient pour moi un endroit mystérieux où l'on s'assemble pour se croire en Grande-Bretagne : merveilleux subterfuge dont je demeure saisi. Les majuscules sur les glaces des magasins se muent en troublants

hiéroglyphes. Les noms propres des fabricants prennent des significations menaçantes. Le faux jour qui naît du conflit des lampes aux vitrines et de la clarté blafarde du plafond, permet toutes les erreurs et toutes les interprétations. (AP, p. 47-48; l'auteur souligne).

Renversant sans même en donner l'impression la question critique en question positive, *Anicet* propose ainsi un traitement double, c'est-à-dire *théorique* et *fictionnel* – ou *conceptuel* et *fabulé* – des mythes de la modernité poétique, et en premier lieu celui de Rimbaud, qui en a donné le coup d'envoi. À ce mythe fondateur et polysémantique s'ajouteront bientôt les figures cryptées de Max Jacob (« Jean Chipre », dit « L'Homme pauvre »), de Jacques Vacher (« Harry James » dit « L'Homme moderne »), d'André Breton (« Baptiste Ajamais »), de Paul Valéry (« le Professeur Omme »), de Jean Cocteau (« Ange Miracle »), de Pablo Picasso (« Bleu », dit « L'Homme arrivé »), de Charlie Chaplin (« Pol ») et de Diego Rivera (« Pedro Gonzalès »), sans que jamais ce jeu des mythes modernes ne réduise le récit à n'être qu'un roman « à clefs », aussi nombreuses soient-elles, puisque leur signification est bien souvent interchangeable et qu'*Anicet* est tout sauf l'exposition de la carte mondaine de son auteur entre 1918 et 1921. Ce roman d'apprentissage de la manière réellement contemporaine de regarder les beautés de l'âge moderne orchestre en une hétérogénéité polyphonique une série de discours maillés, de clefs fracturées et de figures difformes : autant de voix qui sont comme le contre-discours de ce qu'elles parodient. Complémentaire du diagnostic amer de l'abyssal récit circulaire de *On tourne*, *Anicet* est la démonstration la plus probante que le contre-discours littéraire, tout en se faisant synthèse critique d'un entrelacs de sens, de réalités et de phénomènes, peut tout autant posséder une dimension ludique.

Plus encore, la fiction aragonienne montre que l'humour et l'ironie sont des voies privilégiées pour amener sur scène la question du présent, première préoccupation du regard contemporain dont Anicet est le sujet romanesque expérimental.

« Le siècle [...], il faut me confondre à lui » (*AP*, p. 118), dira justement notre dandy. Se confondre au siècle, cela veut dire en être à la fois le témoin, l'apprenant et la victime. Pour se confondre à son siècle, il faut alors s'incruster entre ses mailles, c'est-à-dire entre ses mythes, ses intertextes, ses discours : entre toutes les entités abstraites ou concrètes par lesquelles il peut s'imaginer et se médiatiser. À l'âge de la modernité, la littérature « n'existe que dans la mesure où on n'a pas cessé de parler, que dans la mesure où on ne cesse pas de faire circuler des signes. C'est parce qu'il y a toujours autour d'elle des signes, c'est parce que ça parle que quelque chose comme une littérature peut parler. » (Foucault, 2013, p. 129) Pour être contemporain, il faut trouver la posture limite qui nous permet d'adopter le regard panoptique où vont tourbillonner tous les signes. Le récit est fait de l'entremêlement de ces lieux emblématiques, mais fragmentaires, où, devant les yeux du contemporain en apprentissage de sa posture, se joue le spectacle du siècle, tout fait de mouvements, de rêves et de vertiges : « Du seuil, Anicet regardait les allées et venues des élus de la terre sous la lumière électrique » (*AP*, p. 117); « Anicet se troubla comme s'il s'était senti enlevé par la baguette d'un enchanteur et transporté dans un domaine virtuel, là-bas, au-delà des murs et des mers » (*AP*, p. 155); « Anicet semblait chanceler au bord de quelque abîme » (*AP*, p. 165); « la plus banale réalité tout à coup me parle directement sur un ton si lointain que les yeux se mouillent » (*AP*, p. 199). Il s'agit bien d'enquêter sur la

modernité à partir de ses différents effets, que le roman devra par ailleurs *reproduire*, à même le lieu kaléidoscopique de l'écriture archéologique qui restructure ce que Foucault nomme l'« état des signes ». Le lieu de ce regard est celui, invisible et pluriel, de l'œuvre littéraire elle-même, dont les signes réflexifs peuplent également le récit.

À l'instar de cet autre interprète involontaire de la modernité qu'est Gubbio, Anicet est loin d'être un homme d'action. C'est sans doute pour respecter cette caractéristique du personnage que ne sont pas racontés les nombreux voyages qui ont formé sa jeunesse. En revanche, si notre poète n'explore pas directement le monde, c'est le monde qui se donne en spectacle à Anicet à travers une série de scènes défiant les lois du drame, de l'espace et du temps, comme si le dispositif de révélation extatique du réel qui, dans *On tourne*, dépendait encore de l'appareil s'était ici anthropomorphisé et intégré subtilement entre les lignes du roman : « Toute la société fait cercle autour de nous. » (AP, p. 51) Plus encore, cette exposition des signes de la vie moderne, auxquels s'ajoutent ceux des conventions romanesques et dramatiques, se fait dans un processus de distanciation où le récit affiche ses ficelles, exhibe son tissu d'intertextes, de discours et de clichés : « Voici le rassemblement classique, avec ses figurants habituels. Voici les vieilles filles qui contemplant l'inconduite du jeune homme, qu'elles décorent, à l'instar des journaux du lendemain, de noms sylvestres et mythologiques Voici dans l'indignation la plus vive tous les autres personnages de Guignol. » (AP, p. 56) Et un peu plus loin :

À ce moment, la scène est envahie par les machinistes qui la transforment en tribunal à l'aide de quelques bancs, de quelques greffiers et de quelques municipaux. Les juges font leur apparition, avec la toge, la toque et l'hermine, mais sans se

porter à d'autres excentricités. La foule prend place dans les devantures des boutiques tandis qu'Anicet se félicite d'un jugement rendu au lieu même du crime, et, si l'on peut dire, au milieu de ses circonstances atténuantes. Le cérémonial de la procédure l'enchanté : il ne sait comment remercier les juges du spectacle gratuit qu'ils lui donnent. Il goûte comme un morceau du plus délicieux humour le discours en trois points de son avocat qui plaide la folie. (AP, p. 57-58)

Comme le disait Foucault à propos du projet baudelairien de la peinture de la vie moderne, le contemporain n'est pas celui qui se contente de chanter les mérites du « transitoire » et du « fugitif » propres à la modernité, mais bien celui qui en bouscule l'ordre à travers une héroïsation ironique du présent : « un curieux renversement des valeurs » (AP, p. 50), écrit pour sa part Aragon. Les multiples séquences où apparaissent les juges, les enquêteurs et les policiers – eux-mêmes autant de signes dont l'ostentatoire n'a d'égal que la dimension ludique – ne cessent de le souligner : c'est bien au jugement de la modernité *en tant que spectacle ironique et réflexif* que se consacre notre roman, à travers l'œil faussement naïf d'un contemporain multipliant les jeux optiques et sensoriels. Le discours attractionnel et parodique – le contre-discours – vient illustrer, par un humour teinté d'ironie, la mécanique du roman d'apprentissage et celle du mode d'être de la modernité. La « beauté moderne » est à la fois scène, ce qui est mis en scène et processus de mise en scène. Le récit devient alors l'enlabyrinthement réflexif des signes de la modernité. De procès en procès, de scène en scène, se multiplient les attractions d'une modernité consciente d'elle-même, mais aussi celles de l'écriture qui exhibe ses artifices comme autant de « trucs » – au sens cinématographique et théâtral du terme – visant la production d'effets qui amènent la pensée à se

retourner sur elle-même, à devenir contemporaine. Être contemporain, désirer la contemporanéité, tout faire pour rester dans la marge critique que demande ce regard exigeant et dur, mais aussi drôle et exaltant, « c'est le procès de la vie » (AP, p. 278).

Dernière parenté d'*Anicet* avec *On tourne*, une de ces attractions symboliques et sémiologiques les plus caractéristiques de cette grande foire du siècle est *le spectacle cinématographique*, qui fait explicitement l'objet du sixième chapitre du récit (« Mouvements »), mais dont la présence est beaucoup plus diffuse et beaucoup plus profonde. Le cinéma, dit Anicet, « voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle » (AP, p. 138). Le cinéma est, dans le système du récit, une expérience limite qui met en péril l'art romanesque – surtout un art « réaliste » comme l'a toujours souhaité Aragon, peu importe le moment de son œuvre –, mais aussi un tremplin expérimental pour la forme roman qui vise la production d'une nouvelle gamme d'effets. Avec l'aide de certaines théories de la nouvelle histoire du cinéma⁷, on pourrait même avancer sous le mode exploratoire (et en guise d'ouverture) l'hypothèse que, de tous les spectacles du siècle, c'est le cinéma – dont les critiques, à la suite d'Aragon lui-même, reconnaissent l'importance symbolique et textuelle pour la rédaction d'*Anicet* – qui laisse de manière la plus claire sa signature sur la forme de la première fiction aragonienne. L'enchaînement des chapitres et celui des clefs répondent en effet à la logique de ce que la nouvelle histoire du cinéma – à la suite de théories d'Eisenstein elles-mêmes héritières d'une certaine poétique théâtrale –

⁷ Outre le texte déjà mentionné signé conjointement par ces deux auteurs, voir en particulier André Gaudreault (2008) et Tom Gunning (1986).

nomme « le système des attractions monstratives », contrepoint au « système d'intégration narratif ». Pour résumer le plus simplement possible cette dialectique, dans le second système, le discours filmique est mis au service de raconter une histoire, de manière relativement linéaire et, surtout, continue, alors qu'avec le premier système, chaque plan est considéré comme une unité autonome, comme un microrécit, ce qui fait en sorte que le film devient un agrégat de ses plans, la somme de ses attractions, et non plus le continuum d'une seule histoire. L'intérêt du personnage d'Anicet est ainsi d'être le catalyseur involontaire des attractions de la modernité, qui, « sur un écran jusque-là invisible » (AP, p. 208), viennent tourbillonner autour de sa personne : « que signifiaient ces attractions ? » (AP, p. 212) Suite hétérogène de quinze attractions symboliques d'une modernité qui se cherche, le roman d'apprentissage du spectacle du siècle se fait récit non systématisable de ses principales attractions traitées comme autant de discours, de mythes et de clefs.

*

Pour le contemporain, le siècle moderne est aussi une série hétérogène d'attractions qu'il faut regarder à partir d'un point limite qui les intensifie et qui les met en péril, bref qui les *met en jeu* : le grand jeu mythologique où, candidement, le monde et l'écriture se donnent en spectacle. Archéologiquement bien installés au côté des œuvres de Proust et de Cendrars, de Joyce et de Jarry, de Cocteau et de Roussel, de Bataille et de Rilke, de Céline et de Blanchot, ces deux romans réflexifs que sont *On tourne* et *Anicet* nous montrent de quelles manières la mythologie de la modernité passe par cette série de jeux et

d'attractions, dont l'écriture n'est évidemment pas absente. À notre tour, il nous faut la questionner, la problématiser, en montrer tout l'héroïsme, mais également toute l'ironie. C'est ainsi que la contemporanéité de la littérature moderne est indissociable d'une pensée historique et critique de la modernité en tant qu'attitude. Sans doute les vrais contemporains sont-ils rares, mais encore faut-il savoir comment les chercher et trouver à même quelles ténèbres nous pouvons aujourd'hui encore en regarder les lumières.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque Payot ».
- ANDREAZZA, Fabio. (2006), « La Conversion de Pirandello au cinéma », traduit de l'italien par Anaïs Bokobza, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 161-162, p. 32-41
- ARAGON, Louis. (2009), *Anicet ou le Panorama, roman* [1921], Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- AUMONT, Jacques, André GAUDREAU et Michel MARIE. (1989), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Langues et langages ».
- BADIOU, Alain. (2005), *Le Siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- BENJAMIN, Walter. (2000), « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- CAVALLARO, Adrien. (2014), « "L'Ombre de l'inventeur". La Mythologie rimbaldeenne d'*Anicet ou le Panorama, roman* », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 114, n^o 2, p. 403-432.
- COMPAGNON, Antoine. (2005), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2000), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

- FAVREAU, Jean-François. (2012), *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Signes ».
- FOREST, Philippe. (1994), « Anicet, Panorama du roman », *L'Infini*, n° 45, p. 79-102.
- FORTIER, Frances. (1997), *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Littératures : Théorie ».
- FOUCAULT, Michel. (1994), « Qu'est-ce que les Lumières? », dans *Dits et Écrits (1954-1988). IV (1980-1988)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « NRF », p. 562-578.
- . (2013), « Littérature et langage », dans *La Grande Étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie ».
- . (2011), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines [1966]*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- . (1963), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- GAUDREAU, André. (2008), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de *Les Vues cinématographiques (1907)* de Georges Méliès, édité par Jacques Malthête, Paris, CNRS, coll. « Cinéma & audiovisuel ».
- et Philippe MARION. (2013), *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels ».

- GUNNING, Tom. (1986), « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, vol. 8, n^{os} 3-4.
- MACHEREY, Pierre. (2009), *De Canguilhem à Foucault. La force des normes*, Paris, La Fabrique.
- NULF, Frank. (1970-1971), « Luigi Pirandello and the Cinema », *Film Quarterly*, vol. 24, n^o 2, p. 40-48.
- OCHSNER, Beate. (2008), « Au milieu de l'appareil cinématographique : *Notes de Séraphin Gubbio, opérateur* (1925) de Luigi Pirandello », *Appareil*, n^o 1, <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/pdf/126.pdf>>.
- PIRANDELLO, Luigi. (1955), *On tourne* [1915], traduit de l'italien par Jacqueline Herselin, Paris-Bruxelles-Genève, Les Éditions de la Paix.
- . (2005), *Shoot! The Notebook of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator*, translated by C. K. Scott Moncrieff, with a contribution by P. Adams Sitney, introduction by Tom Gunning, Chicago, Chicago University Press.
- SABOT, Philippe. (2003), « La Littérature aux confins du savoir. Sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault », dans Pierre-François Moreau (dir.) *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Theoria », p. 17-33.
- . (2014), *Lire Les Mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels ».
- VETTORI, Alessandro. (1998), « Serafino Gubbio's Candid Camera », *MLN*, vol. 113, n^o 1, p. 79-107.

Résumé

Au carrefour des discours philosophiques, historiques et fictionnels sur la modernité, cet article entend arpenter la question – essentiellement littéraire – du *regard* de la contemporanéité, telle que posée par l'entreprise archéologique de Michel Foucault et récemment reprise par Giorgio Agamben. Après une démonstration qui soulèvera directement les diverses problématiques de cette question, seront étudiées leurs *remédiations* romanesques, grâce à une analyse comparée des romans d'apprentissage de la posture contemporaine que sont *On tourne* (1915) de Luigi Pirandello et *Anicet ou le Panorama, roman* (1921) de Louis Aragon. On verra en quoi la réflexion formelle sur la littérature en tant que question posée à la modernité est inséparable d'une réflexion théorique et historique sur ses conditions et ses effets.

Abstract

At the crossroads of philosophical, historical and fictional discourses on modernity, this article aims to survey the literary question of contemporaneity's *glare*, as posed by the archaeological project of Michel Foucault and recently taken over by Giorgio Agamben. After a demonstration that will directly raise the various issues of this matter, their novelistic *remediations* will be considered through a comparative analysis of the contemporary's coming-of-age stories that are *On tourne* (*Shoot!*; 1915) by Luigi Pirandello and *Anicet ou le Panorama, roman* (1921) by Louis Aragon. We will see how the formal reflection on literature as a question asked to modernity is inseparable from a theoretical and historical reflection on its conditions and effects.